



Antoine Wiertz,  
Le corps de Patrocle disputé  
par les Grecs et les Troyens,  
1837 (Wiertz Museum, Brussel).  
(Foto: A.C.L., Brussel)

## Het vlees, het lichaam en de schilder

*'Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair'*

DIDEROT

Bart Verschaffel

I. De tentoonstelling 'L'Art en Belgique, Flandre et Wallonie au 20<sup>ème</sup> siècle, un point de vue' in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris begint op 13 december en duurt tot 10 maart 1991. De tekst van Bart Verschaffel is in het Frans in de gelijknamige catalogus opgenomen.

In een reeks van bekende, dikwijls prestigieuze overzichtswerken en tentoonstellingen is de wijze waarop de Belgische beeldende kunst beschreven en geordend moet worden vastgelegd, en is de inventaris van de 'blijvende waarden' opgemaakt. Van de negentiende eeuw, die grofweg en met enige vertraging de internationale stromingen volgt, blijven enkele min of meer geïsoleerde figuren over – Leys, Boulenger, Stobbaerts, De Braekeleer, Rops. Er is de versnelling aan het eind van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw, met drukke internationale contacten en enkele markante figuren – Ensor, Khnopff, Minne, Wouters, Spilliaert. In de twintigste eeuw wordt het landschap specifiek 'Belgisch', met de drie grote stromingen: het Vlaamse, volkseigen expressionisme enerzijds, het internationalistische Waals-Belgische surrealisme anderzijds, en ergens in het

midden, met enkele eenzame voorlopers tussen de beide oorlogen en de golf na 1950, een bonte groep abstracten. Vanaf het midden van de jaren zestig verliest dit schema zijn greep op wat er gebeurt, spiegelt de Belgische kunst de internationale situatie, en begint zich tot de Belgische kunst van Ensor tot Permeke te verhouden als tot een geschiedenis. Een tentoonstelling zoals die in Het Musée d'Art Moderne van Parijs, die zowel een historisch perspectief van de Belgische Kunst als een selectie van actuele kunst wil brengen, stelt onvermijdelijk de vraag naar het 'Belgisch' karakter van die kunst – en dus een vraag naar de wijze waarop een traditie vervaardigd wordt, het zicht op de werken bepaalt, en door de werkende kunstenaars opgenomen en gebruikt wordt.<sup>1)</sup>

Zelfs in snel stromend water of in felle wind kan een takje of een papiersnipper stilliggen. Ze liggen niet vast, maar het samenspel van kracht en weerstand, van stroming en bodem houdt ze op hun plaats. De papiersnippers en het takje zijn constanten. Ze markeren – een tijdlang, aan de oppervlakte – een plaats en bepalen een omgeving. Namen en beelden kunnen zoals takjes blijven liggen, een hoopje vormen en, middenin al wat met de tijd wegdrijft, een vast punt vormen. Zo zijn beelden, beeldelementen, zienswijzen van De Braekeleer, Magritte, Broodtheers in het midden angespoeld. Ze zijn niet essentieel in de zin dat ze van een Belgische aard zouden getuigen of dat ze 'van bij ons' zouden zijn. Ze horen ook niet bij elkaar in één traditie die iets of die zichzelf doorgeeft. Ze zijn onontkoombaar, maar niet omdat ze iets zichtbaar maken of markeren. Ze maken iets zichtbaar doordat ze in het midden liggen, doordat ze in het spel blijven.

De benen en het onderlijf van de Patroclos die Wiertz in 1837 uit Rome meebrengt hebben de houding en zien er uit als de dode van de kruisafneming, maar het bovenlichaam en het gelaat zijn mooi en rustig, niet door lijden getekend of geschonden. Het lichaam is schijn dood, in zichzelf verzonken en onwetend van wat er zich rondom afspeelt. Het is geen lijk maar het prachtige lichaam van een slapende held of halfgod. De kring van Griekse en Trojaanse handen en gepijnigde gezichten vechten om Patroclos zoals dieren vechten om een prooi. Maar de inzet van het gevecht, de weke buik, die de stervende krijger grijpt en die hem ontglipt, is niet een dood maar een levend lichaam. Wiertz – schreef men in 1845 over dit schilderij – 'passione la chair'. Zijn doeken zijn buitenmaats, tot aan de rand met vlees gevuld. Het lichaam waar het Wiertz om te doen is, verschijnt als een teveel of als een overschot, als een overvloedige beschikbaarheid. De blik waarmee de beelden gemaakt zijn en gulzig toegeëigend worden is overduidelijk, verhit, sentimenteel. Naast de overvloed van vlees is er de dichte, haast onverdraaglijke aanwezigheid van Wiertz bij zijn werk. Hij wou zijn doeken niet verkopen, bleef ze voortdurend corrigeren, bewaarde ze in een atelier dat gebouwd is als een tempel en bestemd was om tegelijk museum, grafbeeld en monument te worden. Iets waars is hier beginnen te woekeren, is uit de hand gelopend. Wiertz liegt omdat hij teveel zegt, omdat hij zich opdringt en niet kan zwijgen.

Tegenover het 'teveel' en het 'te duidelijk' van het excès Wiertz staat de vraag naar indirectheid en distantie van Magritte, die Villiers de l'Isle Adam citeert: 'Wanneer een kunstwerk werkelijk *absoluut*, goddelijk is, dan mengt zich daarin nooit ofte nimmer iets lichamelijks. De lichamelijke, *fysieke betekenis* van het werk moet of in het werk of in de kunstenaar ontbreken, ook wanneer die betekenis – verstandelijk gesproken – noodzakelijk schijnt om kunst tot stand en tot uiting te brengen.'<sup>2)</sup> Datgene wat kunst mogelijk maakt en altijd dáár is, spontaan het werk vult en de basisverhouding tot het werk bepaalt, noem ik het vlees. Het (geluk) beeld komt – aldus Magritte – tot stand door afstand of door onthouding. Ieder beeld dat van Wiertz verschilt, verbergt datgene wat daar over-geëxposeerd wordt en/of maakt de zienswijze waarmee het werk gepleegd is onherkenbaar. Het vlees wordt niet verdrongen maar verborgen: een beeld is geen droom maar een constructie. De toeschouwer komt altijd te laat: de kunstenaar heeft de tijd gehad om het beeld te arrangeren, het vlees te doen verdwijnen en sporen uit te wissen. De kunstenaar

heeft de tijd om het beeld zo in te richten dat er niets te zien is, zoals wanneer aangekondigde visite die een slaapkamer kan bezoeken een kamer ziet waar niets te zien is.

De Patroclos van Wiertz en de imperatief van Magritte leveren samen een hypothese en een heuristisch principe op. De primaire inhoud van elk beeld is het vlees; de primaire betrokkenheid die het beeld mogelijk maakt en laat ontstaan is een fysieke, onmiddellijke verbondenheid. Het heuristisch principe is dan dat men bij een beeld komt als op een plaats waar iets gebeurd is, of waar iemand iets gedaan heeft en gevlucht is. Het beeld suggereert een onderwerp en een blik, en doet zo zijn best om iets te verbergen en de schilder een alibi te verschaffen. Maar het 'model' – datgene wat de toeschouwer voorgesteld wordt – is niet het begin maar het resultaat, datgene wat te zien is als het beeld af is en gezien mag worden. Elk beeld is ook het resultaat van de poging om sporen uit te wissen en valse sporen uit te zetten, zich tegen het beeld te verdedigen en het tenminste voor derden onbruikbaar te maken.

De *Schilderijenliefhebber* van De Braekeleer keert zijn rug naar de toeschouwer, verbergt zich onder zijn hoed, en bekijkt een verzameling schilderijen. Over twee gemakkelijk te herkennen beelden heen – een slachthuisscène en een kruisiging – kijkt hij naar een tafereel dat, doordat het voor de toeschouwer slechts gedeeltelijk zichtbaar is, moeilijk leesbaar is en intrigeert: een jongetje op de schoot van een vrouw kijkt en wijst iets aan wat een jongen met beide handen heft. Wát de sjofele man met de hoed ziet, hoe hij daar terecht komt en wie hij is, blijft in het ongewisse. Maar de onbekende en intrigerende man die de toeschouwer in het schilderij lokt en een raadsel opgeeft is een lokvogel die de aandacht afleidt. Het beeld is geconstrueerd als een list.

Wanneer men niet vraagt naar wat de lokvogel ziet, maar let op wat hij niet en de toeschouwer wel ziet – het werk van De Braekeleer – krijgt het beeld een onthutsende duidelijkheid. De vertrouwde, gemakkelijk te vervolledigen kruisiging wordt door de beeldrand afgesneden onder de ellebogen. De bovenarmen, het lijf en de bovenbenen van de gekruisigde zijn in felle vleeskleuren en rood gehouden, het hoofd en de onderbenen krijgen de kleur van het hout en trekken weg. De ledematen worden zo stompen, het lichaam wordt bijna onthoofd en aan de beeldrand opgehangen. Deze romp vindt zijn dwingende parallel, op de diagonaal die de kijkrichting van de liefhebber kruist, in het vers geslachte rund dat opgehangen is aan een stok als een kruislat. De romp met de korte poten is geschilderd in de kleuren van de gekruisigde, hij wordt op gelijke wijze opgespannen en getoond, hij is – in het beeld van De Braekeleer – even groot. De romp van het dier wordt opengetrokken met een stok waarover een lap hangt ter hoogte van de schaamdoek. Het bloed van het rund druip in een schaal zoals op de kruisigingstaferelen het bloed uit de wonden stroomt en aan de voet van het kruis in een kelk wordt opgevangen. Wanneer men niet met de liefhebber meekijkt en boven de beeldrand het verhaal tracht te vervolledigen, is het schilderij in de hoek niet onvolledig en raadselachtig maar compleet en duidelijk: de jongen maakt het consecratiegebaar, het jongetje wijst het mysterie aan, de vrouw draagt de kelk. De stroman verbergt dat de kruisiging een slachting en de slachting een offer is, dat het brood vlees is en het bloed wijn. Wanneer het

2. René Magritte, brief Bosmans 20 maart 1960 in: H. Torczyner, *René Magritte. Tekens en beelden*, Bentveld-Aerdenhout, 1977, p. 52.



Henri de Braekeleer,  
*Schilderijenliefhebber* (in de  
galerie van het Terninckge-  
sticht), 1884 (Koninklijk  
Museum voor Schone Kun-  
sten, Antwerpen).



Marcel Broodthaers,  
*Kleerhanger met mosselen*  
(Koninklijk Museum voor  
Schone Kunsten, Brussel).



'model' van de kijkende liefhebber uit het beeld gehaald wordt, verschijnen het vlees en de verlossing.

Enkele bekende beelden die zeer veraf lijken, haken in *De Schilderijenliefhebber* vast en krijgen er een bijna onaangename, trouwerende duidelijkheid. De *Kleerhanger met mosselen* van Broodthaers is een goedkoop, banaal, bijna dom ding. Het roept eerst, misschien als expliciete referentie, de beelden op waar Magritte het kleed met borsten, soms met de voetschoenen, aan een kleerhanger ophangt.<sup>3)</sup> Mogelijk zijn Broodthaers' opgehangen en opengesperde mosselen een verwante fetisjistische substitutie, waarbij een object hier de plaats inneemt van een metafoor en onaangenaam letterlijk wordt. Maar naast *De Schilderijenliefhebber* begint het object veel sterker te werken. De mosselen zijn opengesperd en opgehangen aan de kleerhanger zoals de romp aan de dwarsstok. De hanger is een droogrek, de schelpen druipen uit als de romp. In het gedicht *La méduse* – datgene waarvan de aanblik onverdraaglijk is, fascineert en petrifieert – schrijft Broodthaers: 'Elle est parfaite/pas de moule/rien que le corps.' De Kleerhanger, 'rien que le/la moule, pas de corps' spreekt, in een omkering, over wat *De Schilderijenliefhebber* verbergt, en kan de slachthuiscène vervangen.

Het gaat er niet om te ontmaskeren. Broodthaers toont niet het geheim van De Braekeleer of omgekeerd. Maar het ene beeld kan

3. Bijvoorbeeld *La philosophie dans le boudoir* (1947) en *Homage à Mack Sennett* (1934).

Henri de Braekeleer,  
*Het atelier van de kunstenaar*, 1873 (Koninklijk  
Museum voor Schone Kun-  
sten, Doornik).



Paul Delvaux,  
*Le Sabbat*, 1962 (g  
collectie).

in het andere iets bewerken. Een beeld is gearrangeerd, stilgezet, gladgemaakt. Het is gecontroleerd zoals een modelwoning. Beelden die in andere beelden blijven haken interpreteren niet in de diepte: ze zeggen niet wat iets betekent, ze ruilen niet een beeld voor zijn waarheid. Maar ze tonen mogelijkheden, ze variëren. Ze maken open, ze zetten los wat vastgeschroefd is, ze maken toegankelijk. Ze verstoren de rust en de onschuld waarmee elk beeld voor de eeuwigheid poseert. Ze herinneren eraan dat elk beeld contingent is, het produkt is van beslissingen, en veranderd kan worden.

De liefhebber neemt in *Het Atelier van de kunstenaar* (1873) de plaats van de schilder in. Deze is ruggelings afgebeeld, terwijl hij een schilderij aanzet. Rechts voor hem poseert een jonge vrouw. Ze heeft de handen in de schoot, ze buigt licht naar rechts, en slaat de ogen neer. Niets verhindert de toeschouwer het werk te lezen als een 'petit histoire', een tafereel te herkennen dat hij kent en verwacht, en een lijn te trekken van de schilder naar het model dat als 'onderwerp' poseert. *Het Atelier* is dan een voorbeeld van de klassieke 'beeld-in-het-beeld'-compositie: het beeld in het beeld toont een deel van wat de toeschouwer ziet, *Het Atelier* bevat wat de schilder-in-het-beeld ziet en afbeeldt. Maar het is onvoorzichtig om te geloven wat een beeld vertelt. Hier bijvoorbeeld is er geen reden om aan te nemen dat het beeld toont wat in het beeld en voor de toeschouwer als 'model' poseert, en dat de schilder in het beeld de vrouw afbeeldt.

De schilder, zijn schilderij en het model fungeren in een opstelling. Er loopt een lijn van de rug van de stoel van de schilder over de ezel naar de spiegel voor de schoorsteen. Deze lijn is een keuze: de spiegel is niet te zien op andere werken van De Braekeleer die in dezelfde kamer gemaakt zijn en behoort dus niet tot de vaste inrichting. De lijn wordt teruggekaatst en dan

onderbroken: de spiegel toont niet een gelaat maar de plank waartegen het doek geplaatst is. De schilder verdwijnt achter zijn werk. De steunstok maakt een tweede lijn. De schilder wijst nadrukkelijk, voorbij het doek, naar een verhoudingsgewijs grote, naakte Venus die op de hoek van de schoorsteenmantel is geplaatst, bijna in het centrum van het beeld. Het beeld is tegelijk het eindpunt van de lijn die vertrekt bij de vrouw. Haar linkerarm herhaalt de beweging waarmee Venus haar schaamte bedekt, en loopt over de schouder, het geknikte hoofd en een zware schaduwlijn naar het beeld op het schoorsteenblad. De schilder en zijn medeplichtige wijzen heimelijk naar, of ze zijn – tegen de blikrichting in gedacht – in de macht van het naakt dat De Braekeleer nooit geschilderd heeft.

De opstelling *Le Sabbat* (1962) van Delvaux is de donkere variant of de achterzijde van *Het Atelier*. De wetenschapper Lidenbrock, één van de mannenfiguren die in de beelden van Delvaux rondwalen en verstrikt zijn zonder te begrijpen, staat voor een spiegel die tegelijk een raam of een deur is, zoals de schilder van De Braekeleer voor zijn doek en voor de spiegel zit. De spiegel waarin Delvaux zelf zich meerdere malen heeft laten fotograferen toont de man, die niet naar zijn spiegelbeeld kijkt maar schuin door de spiegel heen kijkt en grijpt naar wat hij *de l'autre côté de la glace* in het bos ziet. In het centrum van de scène en van het beeld, op de plaats van de Venus, staat een naakte vrouw met gespreide benen en hoge borsten, die onbeschaamd toont wat de Venus van *Het Atelier*, bedekt. Het model is nu halfnaakt, ze is naar voren geschoven en zit aan het werktafeltje van de schilder, maar ze zit in precies dezelfde, kuise houding. Het schilderen is grijpen geworden, het gips is een vrouw, het bedekken is tonen, het 'model' heeft zijn functie verloren en wordt uit het beeld geplaatst. De Braekeleer, *Le Sabbat* – Delvaux, *L'Atelier*.

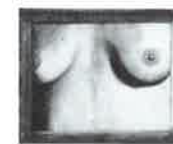


Paul Delvaux,  
*Le Sabbat*, 1962 (privé  
collectie).



Jan Vercruyse,  
*Atopies (XII)*, 1986.  
(Foto: Fabien de Cugnac)

René Magritte,  
*L'évidence éternelle*, 1930  
(collectie W.N. Copley, New York).

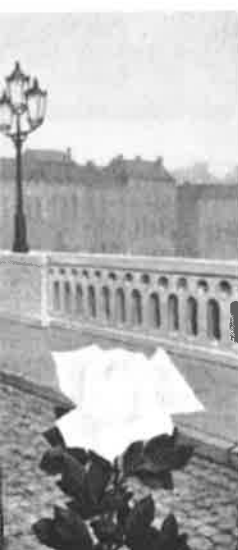


Men kan datgene waarvan elk beeld gemaakt is inperken en beheersbaar maken door het openlijk te tonen en tegelijk te substitueren door – bijvoorbeeld – het model of het naakt, het skelet, het masker. Het skelet en het masker leven niet en zijn niet dood. Ze zijn droog, geen aarde maar steen; ze staan buiten de tijd, verteren niet maar verweren, het zijn ruïnes. Het naakt toont het lichaam, maar dat lichaam is een huid die gedragen wordt om te tonen en bekeken te worden of om te spelen. Het naakt en het skelet zijn de stereotiepe en gemakkelijke poses van de conventionele en gemakkelijke waarheden van het lichaam: de liefde en de dood. Ze signaleren een academisme, van Wiertz tot Delvaux, dat niet doorbroken wordt maar precies blijkt wanneer ze gebruikt worden om een groteske te maken – door Ensor of Rops. Het is immers, na de barok, sowieso bijna onmogelijk om een blote dame of een skelet ernstig te nemen. Naakten en skeletten, maskers en hoeden zijn placebo's. Ze werken soms, maar zelf doen ze niets.

Men kan zich van datgene waarvan elk beeld gemaakt is distantiëren door het te vervangen door iets en dit te situeren in een beeldruimte waar men buiten blijft, maar ook door het in een lijst te vatten. Magritte heeft twee beelden gemaakt met prachtige en vanzelfsprekende titels, *L'évidence éternelle* (1930) en *La représentation* (1937) waar de lijst op deze wijze gebruikt wordt. Deze beelden hebben zelf geen rand. De lijst maakt het beeld, en toont het evidente, eeuwige voorwerp van de voorstelling. Het lichaam dat vorm en volume heeft, beweging suggereert en zijn ruimte meebrengt wordt uit elkaar gehaald, fragmenten worden uitgesneden en tegen het beeldvlak geplakt, zo dat het geen omgeving meer heeft en geen 'lichaam' meer is. De lijst maakt het lichaam vlees. Het vlees komt tot aan de rand en is in de lijst zoals het water is in een glas: men houdt het vast zonder het aan te raken.



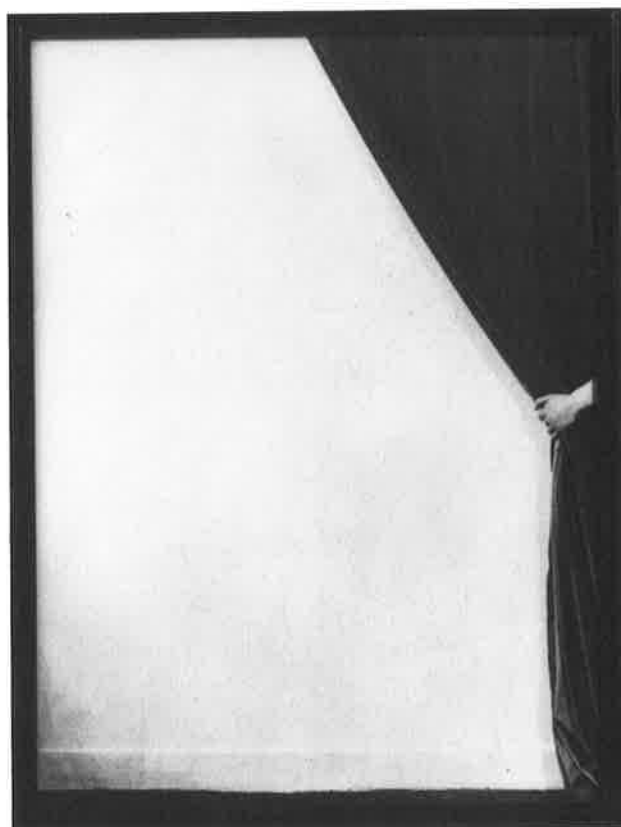
Henri de Braekeleer,  
De vrouw bij het gordijn (Koninklijk Museum  
voor Schone Kunsten, Antwerpen).



René Magritte, De doos van Pandora, 1951  
(Yale University Art Gallery).



Marcel Broodthaers en René Magritte, 1966.  
(Foto: Maria Gilissen)



Jan Vercruyse,  
Zonder titel, 1982.



Jan Vercruyse Zonder titel, 1980.

Félicien Rops,  
La Pudeur de Sodome.



Vercruyse heeft deze distantie van de lijst consequent gebruikt en geradicaliseerd. Zijn lege lijsten zijn niet abstract en tonen niet een essentie – het wit, de leegte, de afwezigheid, het onzegbare enzovoort. Zijn leegte is figuratief: ze ontstaat doordat iets welbepaalds weggehaald of verdwenen is. De lijst is het middel om te isoleren, te scheiden, te verwijderen. De werken die zijn opgebouwd uit elementen die over de wand verspreid worden, zijn niet geëxplodeerd maar zorgvuldig gescheiden. Een geheel wordt uit elkaar gehaald, delen vallen weg, enkele elementen of uitsneden worden naast elkaar, wijd uit elkaar gezet, en de lijst is nadrukkelijk aanwezig. Om te zien wat de lijst doet kan men titels hergebruiken – Vercruyse, *Atopies (XII)* (1986) of: *L'évidence éternelle* (uit blz. 27) of reeksen bouwen (zie de reeks hiernaast en op blz. 28 boven). Deze beelden worden met de lijst gemaakt zoals poëzie met dichtvormen.

Het zelfportret doet voor de schilder wat het model doet voor het werk. Zoals het naakt datgene waarvan het beeld gemaakt is toont en tegelijk vervangt door een particulier lichaam dat in een beeldruimte – afstandelijk – verschijnt, zo toont en vervangt het zelfportret de primaire fysieke betrokkenheid op het werk. De schilder wordt model, deel van het beeld. Het zelfportret is het tegendeel van de perfectie of de volledige verzelfstandiging van het werk, maar beoogt evenzo de 'fysieke betekenis', de eerste betrokkenheid van de maker op het beeld te doen verdwijnen. De bestudeerde aanwezigheid wil door de vlucht vooruit de betrokkenheid doen vergeten. Positie kiezen in het beeld is de auteur die in de tekst 'ik' zegt op het moment dat hij beseft dat hij er toch niet uit wekomt, en zich een houding zoekt voor de anderen binnenkomen.

Het positie kiezen kan de vorm aannemen van de signatuur, van het min of meer verborgen zelfportret, of van de conventionele representatie: de bolhoed representeert Magritte in zijn beelden zoals een pion een speler vertegenwoordigt op het speelbord. 'Ik ben wit', ook al ben ik helemaal niet wit en lijkt ik niet op een pion: ik speel wit. Magritte heeft zichzelf in zijn werk een plaats gegeven middels deze conventionele representatie als gewoon burger, en heeft zijn houding tot de kunst bepaald door in het leven deze pion te incarneren en zijn leven als alibi te construeren. Magritte woont, werkt, houdt huisdieren en kleedt zich zo dat hij zich in niets onderscheidt. Zijn 'portret de l'artiste par lui-même' is geen kunstenaarsportret maar het stereotype van de burger die boven elke verdenking is verheven, en met het vlees niets te maken heeft: 'comment peut-on mourir quand on porte une cravatte? ( . . . ) Et quand vous vous mettez un chapeau, qui dirait que vous avez séjourné dans les entrailles ou que les vers se gorgent de votre graisse?' (Cioran).

De limiet van de strategie om de primaire betrokkenheid op te heffen door aan de kant van het beeld te verschijnen is het zelfportret als kunstenaar. Een der meest complexe en belangrijkste zelfportretten uit de Belgische kunst is een werk van Spilliaert. Het is een studie van wat een zelfportret is en doet, een poging om de plaats van de kunstenaar in zijn werk aan te geven. Het eigenlijke onderwerp van het werk is dan ook het instrument met behulp waarvan de kunstenaar in zijn werk kan verschijnen: de spiegel.

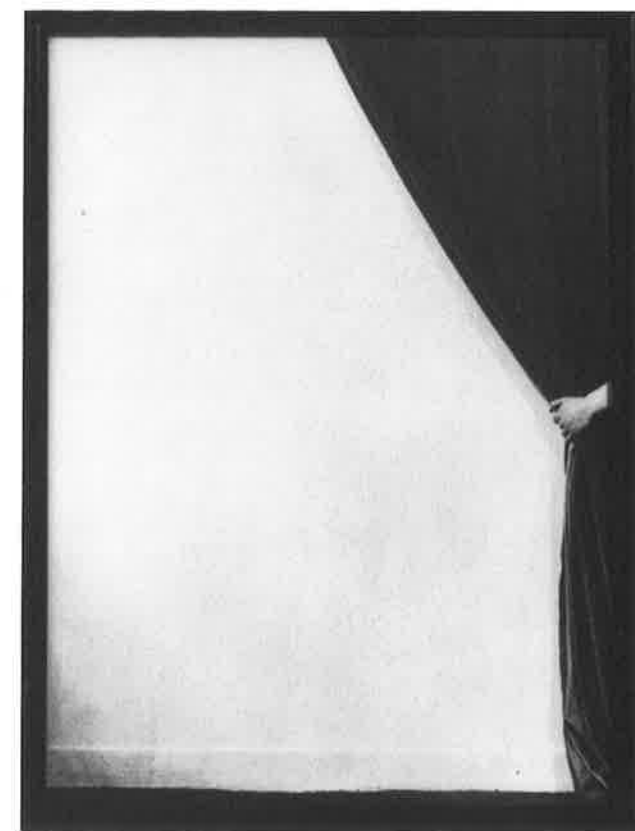
Spilliaert poseert en portretteert zichzelf niet voor een toeschou-



Antoine Wiertz,  
Le bouton de rose, 1864 (Wiertz Museum,  
Brussel).  
(Foto: A.C.L., Brussel)



Henri de Braekeleer,  
De vrouw bij het gordijn (Koninklijk Museum  
voor Schone Kunsten, Antwerpen).



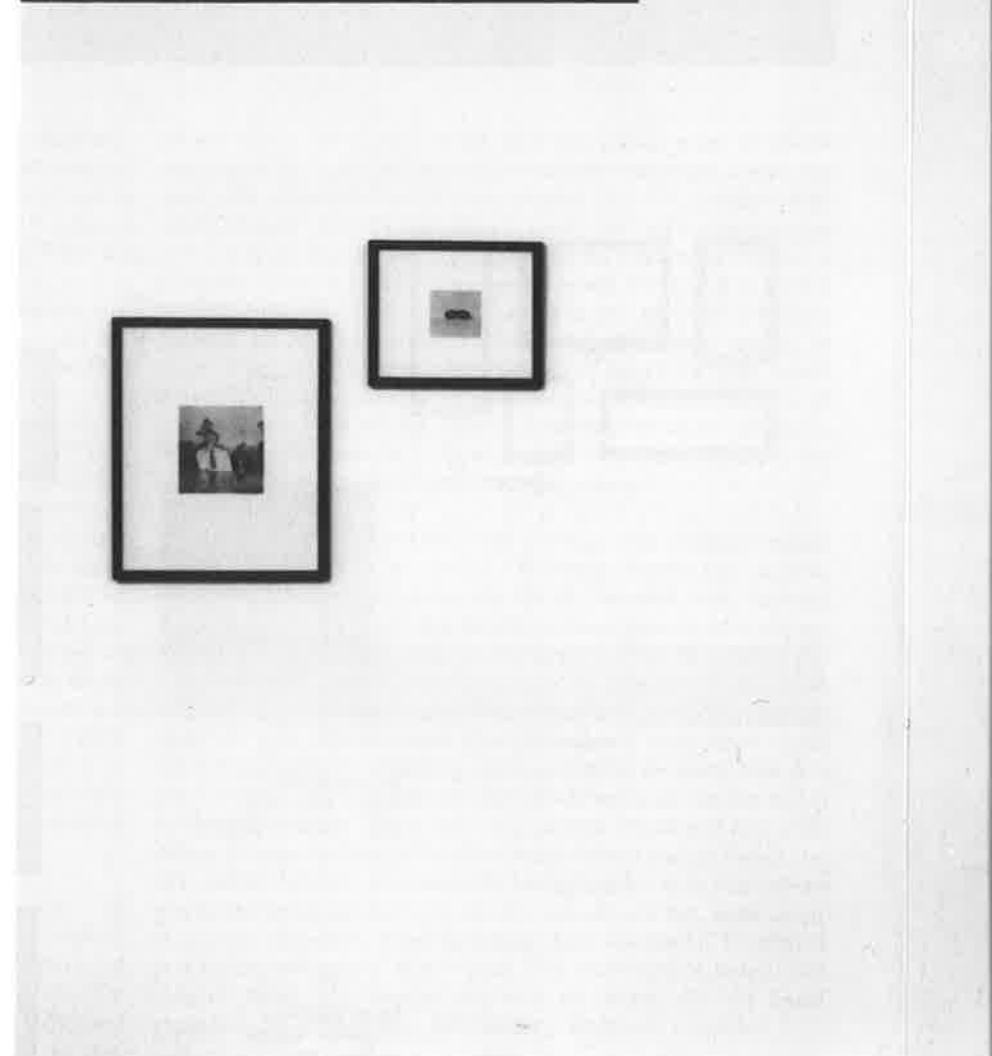
Jan Vercruysse,  
Zonder titel, 1982.



René Magritte, De doos van Pandora, 1951  
(Yale University Art Gallery).



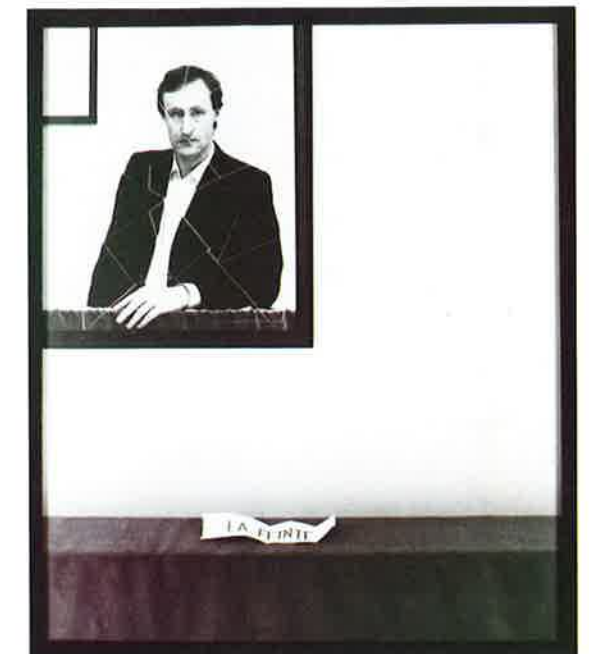
Marcel Broodthaers en René Magritte, 1966.  
(Foto: Maria Gilissen)







Leon Spilliaert,  
Zelfportret (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen).



Jan Vercruyse,  
Autoportrait (*La Feinte*), 1982.  
(Foto: Adam Rzepka)

wer. Er is niemand om te kijken: de plaats van de toeschouwer is ingenomen door een spiegel die het beeldvlak vormt, naar binnen is gekeerd, en in de wandspiegel achter de schilder een eindeloze herhaling creëert van het spiegelbeeld dat de schilder als 'model' gebruikt. Men kan dit beeld niet zien en als 'model' nemen tenzij men, zoals Spilliaert, tussen de spiegels staat en alleen is. Alleen hij daar kan dit gezien en geschilderd hebben. Wat daar op de ezel staat en gemaakt wordt moet *deze* aquarel zijn. De zaak nu is dat de wandspiegel, die ook het werk op de ezel spiegelt, een leeg blad te zien geeft. De omstandigheid dat het werk meegespiegeld wordt houdt echter in dat op het moment dat

de schilder zijn 'model' – datgene wat in de spiegel verschijnt – schildert, het blad zich vult en meteen het model verandert. Het geschilderde beeld kan het 'model' waar de plaats van de kunstenaar in het werk verschijnt dus nooit inhalen. Het 'model' blijft steeds één trek voor. Spilliaert heeft dit probleem opgelost door het weg te laten: hij toont het blad voor de eerste penseeltrek. Hij schilderde dus hoe langer hoe meer niet wat hij zag. Het beeld dat het instrument van het zelfportret mee opneemt en zijn werking wil tonen, en zo de verhouding van de schilder tot het beeld mee wil opnemen, mislukt. Alle zelfportretten zijn onvermijdelijk voor de toeschouwer geconstrueerd en zijn bedrieglijk.